

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 4 Núm. 8 Enero-Junio 2025



UANL



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

Reescritura subversiva del mito de la adivina
troyana en Casandra de Christa Wolf

Subversive rewriting of the myth of the Trojan
prophetess in Christa Wolf's Cassandra

Victoria Pérez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

orcid.org/0000-0002-9653-6402

Jaime Villarreal

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

orcid.org/0000-0003-0950-4996

Fecha entrega: 15-06-2024 **Fecha aceptación:** 20-01-2025

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2025, Pérez, Victoria. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.8-104>

Email: victoria.perez@correo.buap.mx jaime.villarrealrdz@gmail.com

**Reescritura subversiva del mito de la adivina
troyana en Casandra de Christa Wolf**

**Subversive rewriting of the myth of the Trojan
prophetess in Christa Wolf's Cassandra**

Victoria Pérez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

victoria.perez@correo.buap.mx

Jaime Villarreal

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

jaime.villarrealrdz@gmail.com

Resumen. Este artículo propone un estudio sobre la reelaboración del mito de Casandra en la obra homónima de Christa Wolf. Tras explicar los conceptos del mito y de la novela histórica, se busca definir el proceso de creación de la obra como una escritura palimpsestuosa, identificando en ella tres procedimientos para reinterpretar el mito de la hija de Príamo: la transmoción, la desmoralización e interacciones textuales. La herramienta teórica que respalda nuestro análisis proviene de la narratología (Genette, 1989). Se concluye que, aunque el mito continúa siendo relevante en nuestro presente contemporáneo, está en constante proceso de elaboración. A través de su obra, la escritora alemana, al subvertir el discurso mítico, abre la puerta al interior del personaje principal de Casandra.

Palabras clave: reescritura, novela histórica, mito, intertextualidad, hipertexto,

Abstract. This article proposes a study on the reworking of the Cassandra's myth in Christa Wolf's homonymous work. After explaining the concepts of the myth and the historical novel, the aim is to define the process of creating the work as palimpsestuous writing, identifying within it three procedures for reinterpreting the myth of Priam's daughter: transmotivation, demoralization, and textual interactions. The theoretical tool supporting our analysis comes from narratology (Genette, 1989). It is concluded that, although the myth remains relevant in our contemporary present, it is in a constant process of elaboration. Through her work, the German writer, by subverting the mythical discourse, opens the door to the inner world of the main character, Casandra.

Keywords: rewriting, historical novel, myth, intertextuality, hypertext, epigraph.

Introducción

Nacida en una familia de clase media y con fuertes convicciones nacionalsocialistas, Christa Wolf apenas tenía seis años cuando, en la escuela, junto con otros compañeros, entonaba el himno de la Alemania nazi. El uniforme del Bund Deutscher Mädel (la versión femenina de la Juventud hitleriana) le proporcionaba un fuerte sentimiento de pertenencia y obediencia. Los planes de estudio escolares incluían la difusión de ideas racistas y patrióticas, y en su hogar se respiraban los mismos parámetros fascistas. Pocos años más tarde, ante la amenaza de la llegada del ejército soviético en 1945, Christa, junto con su hermano y su madre (su padre murió en el frente en 1939), se dirigió hacia el oeste, al igual que la mayoría de sus compatriotas. En una fría noche, después de caminar semanas por la carretera, tuvo una experiencia que le permitió darse cuenta de “[...] la cruda realidad del fascismo alemán. Todo en lo que se había apoyado aquella gran ilusión se desmoronó. Fue tan fuerte el sentimiento de vacío que ni siquiera tenía ganas de seguir huyendo” (Román Prieto, 2005). Ya siendo una escritora celebrada, expresó sus sentimientos de esta manera:

Nunca había visto la guerra tan de cerca. Me di cuenta de que no es lo mismo ver enemigos muertos, despedazados, en la pantalla de un cine, que tener yo misma de repente en mis brazos a un niño de pecho muerto de frío y tener que entregárselo a su madre; que es diferente oír murmurar la palabra “comunista” siempre relacionada con la de “criminal” a, de repente, sentarme al fuego junto a un comunista alemán vestido con el uniforme de un campo de concentración, [...] (Wolf, 1995: 12).

Desde aquel momento, empezó a reflexionar sobre algunos planteamientos que hasta entonces muy pocas personas se habían

atrevido a cuestionar: ¿por qué las chicas de la juventud hitleriana tenemos que odiar a los comunistas o a los judíos si son personas que ni siquiera conocemos? Después vendrán éxitos y fracasos, acusaciones y reconocimientos, largos períodos de satisfacción mientras realiza investigaciones históricas y no menos prolongadas etapas de silencio, pero el derrumbamiento de este primer mito en su vida siempre la acompañará en su social e ideológicamente comprometida creación literaria. Este compromiso consiste, entre otros factores importantes, en la rigurosa documentación y la investigación profunda de fuentes arqueológicas, etnográficas e históricas acerca de las condiciones de la vida de la época sobre la que escribe. Al contar con este material, la ensayista alemana inserta en sus producciones literarias historias alternativas o apócrifas para así poder adscribir nuevos simbolismos a las historias ya existentes.

En este trabajo se analizan los procedimientos intertextuales de transmotivación, desvalorización y las interacciones textuales presentes en la novela *Cassandra* de la escritora alemana Christa Wolf con el fin de comprender en qué consiste la subversión del discurso mítico en torno a la profetisa troyana.

La vigencia del mito y el resurgimiento de la novela histórica

Desde tiempos remotos, el mito ha desempeñado un papel trascendental en la vida de las sociedades humanas al configurar sus pensamientos, explicar fenómenos naturales y ofrecer respuestas a las preguntas sobre el origen del mundo, así como a los enigmas de la vida y la muerte. En este sentido, el mito puede entenderse, siguiendo a Jolles (2017), como una narrativa que surge a partir de un acontecimiento específico en la que se plasma el destino de algún

ser humano. La estructura narrativa de estos relatos está orientada hacia la resolución de conflictos entre dos bandos bien definidos, tal como se aprecia en los mitos de la cultura grecolatina, donde se busca el equilibrio y la armonía entre el mundo humano y el de los dioses. Al fusionar lo religioso, lo metafísico y lo cultural de los pueblos, los mitos impregnan sus creencias, leyendas, ritos y tradiciones. Es por estas razones que los mitos reaparecen constantemente en la literatura.

Que los mitos sigan siendo una fuente de inspiración para las creaciones artísticas no implica que estos pasen de los relatos pertenecientes a la mitología colectiva de una cultura o etnia a las narraciones más recientes de manera inocente. En otras palabras, cuando un mito con su temática y personajes característicos es adoptado por un texto literario específico, debe ser reformulado, reestructurado y replanteado según las necesidades morales, estéticas y sociohistóricas del autor del nuevo texto. Este proceso de elaboración o actualización del mito se conoce como reescritura; en él, los aspectos fundamentales de la historia transmitida por la tradición literaria se conservan, aunque pueden adquirir significados y simbolismos diferentes” (Herrero Cecilia, 2006).

La Segunda Guerra Mundial, el Holocausto judío y las detonaciones de bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki pusieron en entredicho el pretendido progreso racional de la humanidad. Hacer arte y escribir después de Auschwitz era un reto y un mandato. En este contexto histórico, el arte y la literatura no solo actúan como fenómenos de expresión, sino como medios para manifestar la conciencia, tratando de revitalizar, reconstruir y comprender el pasado histórico. Al respecto, Lukács afirma: “Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron

precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica” (1966: 44). En estos tiempos de transformación y tumulto, surge la novela histórica que destaca por su relectura crítica y desmitificadora del pasado, mostrando explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico oficial en la producción de versiones oficiales de la Historia (Pons, 1996).

Durante las décadas de los setenta y ochenta, el lector europeo presenció un verdadero renacimiento de la novela histórica. Dentro de esta corriente literaria, el número de mujeres dedicadas a ella creció notablemente. Muchas escritoras optaron por elegir como protagonista a una figura femenina que de algún modo había contribuido a la emancipación de la mujer. Otras, obedeciendo al deseo de demostrar que a lo largo de todas las épocas ha habido mujeres prominentes, aunque no siempre se haya reconocido su importancia, retrocedieron hasta el mito y reelaboraron figuras clásicas. A pesar de estas diferencias, todas las autoras comparten la necesidad de rechazar el lenguaje y los discursos heredados del patriarcado. Lo que proponen como sustituto varía, ya que, como afirma Ciplijauskaitė (1994), uno de los rasgos distintivos es precisamente lo fluctuante, lo inasible, lo que sigue los movimientos de la vida, lo que aún está en formación y no pocas veces en contradicción. Uno de los modos narrativos privilegiados en la novela histórica producida por mujeres es la forma autobiográfica o la narración en primera persona, ya que mediante este desdoblamiento les permite realizar la auto-observación crítica y llevarlas al auto-descubrimiento.

Lo anteriormente mencionado es aplicable a la mayoría de las obras de Christa Wolf, especialmente a su novela *Cassandra*, una anti-*Iliada* (Siguán, 1994), en la cual la heroína principal busca expresarse con su propia voz. Para explicar cómo se reelabora el relato de

Homero en la propuesta de Wolf y comprender mejor la originalidad del personaje de Casandra, es útil proporcionar al lector un breve recorrido por los textos antiguos que hacen referencia a la sacerdotisa, reflejando los progresivos cambios que ella experimenta de una obra a otra y, posteriormente, presentar un esbozo de la obra analizada.

Evolución del personaje de Casandra: de Homero a Wolf

En la *Iliada*, Homero menciona a la hija de Príamo en dos ocasiones, destacando su belleza entre las hijas del rey, hecho que fue ignorado por los trágicos griegos posteriores. No obstante, se trata de una característica física, sin ninguna alusión a cualidades sobrenaturales. En la *Odisea*, través de la voz de Agamenón Homero hace otra referencia a la heroína: “Oí la misérrima voz de Casandra, hija de Príamo, a la cual estaba matando, junto a mí, la pérfida Clitemnestra; y yo, en tierra y moribundo, alzaba los brazos para asirle la espada” (*Odisea*, XI. 404). La muerte de la sacerdotisa troyana junto a Agamenón es el único rasgo significativo que pasará desde Homero a la tradición literaria posterior con respecto al personaje de Casandra.

En el *Saco de Troya* de Pseudo-Apolodoro (180 a. C.), Casandra ya es presentada como profetisa, mientras que, en la *Orestíada*, Esquilo (458 a. C.) le atribuye características habituales como fidelidad hacia a su amo Agamenón y la aceptación de su destino al enfrentar dignamente su muerte. Esta condición resignada y respetuosa se deriva del espíritu religioso de la obra, que destaca los valores arraigados en aquella época gloriosa, tales como la democracia, la justicia y el orden social y familiar representado a través del matrimonio.

La primera alusión a la virginidad de la adivina y al crimen cometido por Ajax la encontramos en las *Troyanas* de Eurípides (415

a. C.). En este contexto, ella ya no es presentada como la esclava o la concubina respetuosa de su dueño; por el contrario, a través de relaciones forzadas con el líder Atrida, busca la destrucción de la casa de Agamenón. Además, la Casandra de Eurípides se enfrenta a la muerte llena de odio hacia el enemigo invasor, pero también experimenta una sensación de felicidad porque su muerte significa la del asesino de su padre y sus hermanos.

En la literatura griega del primer siglo antes de Cristo, Casandra aparece nuevamente, esta vez en la *Eneida* de Virgilio donde continúa siendo uno de los personajes secundarios. Sin embargo, para su construcción, se retoman casi todos los temas desarrollados de alguna manera en obras literarias griegas anteriores a su época: como el de la *pathenía* o la virginidad, el rechazo social por considerarla loca y por su don profético.

El historiador griego Pausanias, que vivió en el siglo II d. C., quizás fue el único en su obra *Descripción de Grecia* en mencionar que Casandra había dado a luz a unos gemelos, los cuales morirían junto con su madre.

En la Alta Edad Media, como bien lo explica Sigúan (1994), la figura de Casandra se usó como contraposición a la inmoral Helena, cuya infidelidad provocó la muerte de miles de guerreros griegos. Siglos después, la figura de la sacerdotisa troyana adquirió connotaciones de brujería, lo que la oscureció y la volvió más maligna. Posteriormente, Schiller en su obra *Kassandra* (1802) desentierra el modelo del mito clásico y la presenta como marginada y rechazada por quienes la rodean.

Como hemos observado en todas estas versiones del mito, la heroína carece de conocimiento propio y funciona simplemente como el instrumento o portavoz del dios Apolo, quien la utiliza. No

obstante, a lo largo de los siglos, el gran número de autores que han interpretado el mito desde diversas perspectivas han incorporado al personaje de la hija del rey troyano Príamo una serie de nuevos elementos y características. Estos aspectos actualizan su relevancia y la hacen válida para explicar el contexto en el que estas obras fueron producidas.

Al igual que la *Iliada*, la narración en *Casandra* comienza *in medias res*, en el momento en que la profetisa se encuentra frente a la Puerta de los Leones en Micenas. Gracias a su don de prever el futuro, ella sabe que al cruzar la puerta encontrará su muerte a manos de Clitemnestra, la esposa de Agamenón, quien la trajo aquí en calidad de concubina después de la caída de Troya. Exhausta por la larga travesía y el constante miedo por el destino de sus hijos gemelos, fruto de su amor con Eneas, Casandra relata su versión de las causas de la guerra troyana y cómo ella la vivió y percibió.

A pesar de ser hija del rey, se le prohibió participar en la actividad política y tomar decisiones importantes para el estado debido a su condición de mujer. Con el deseo de obtener más libertad e influencia en sus conciudadanos, decide convertirse en sacerdotisa y acepta el pacto propuesto por Apolo, quien le ofrecía el don profético a cambio de amor. Sin embargo, una vez instruida, Casandra se niega a cumplir su promesa y como castigo, Apolo la priva del don de persuasión; desde entonces, aunque profetiza con verdad, nadie cree en sus palabras.

En las últimas horas de su vida, a través de recuerdos, repasa su extraña relación con Pántoo, el griego; visualiza la muerte de Penteseilea a manos de Aquiles, quien la ultrajó ya muerta; evoca su propia violación por el Pequeño Ajax, en la tumba de los héroes, ante los ojos de Hécuba. Las imágenes vienen y van: el sacrificio

de su hermana Políxena, utilizada por Príamo como carnada para Aquiles; la muerte de su hermano mayor Héctor, la “nube oscura”, y, por supuesto, la caída de Troya.

***Cassandra* como escritura palimpsestuosa**

Producir una obra literaria implica incorporarse al conjunto de textos anteriores y, de esta manera, crear un “espacio multidimensional donde una diversidad de escrituras, ninguna de ellas original, se fusionan y contrastan” (Barthes, 1978: 146). Darío Villanueva propuso el término escritura palimpsestuosa para describir este modo de crear nuevos textos:

Si siempre escribir significó imitar los modelos precedentes, en el fecundo equilibrio entre tradición y originalidad, ello ha cobrado nueva vigencia en la escritura “palimpsestuosa” –por remedar el conocido libro de Genette¹ sobre ‘la literatura en segundo grado’– característica de esta época cenital en la que, como Umberto Eco ha reconocido, la vanguardia se ha convertido en tradición y ya no cabe ser escritor (ni lector) adánico, ya no se puede defender ni restaurar la ingenuidad (Villanueva, 1992: 27)

Para reinterpretar del mito de la adivina troyana, con el objetivo de reconstruir una nueva imagen de ella, humanizarla y otorgarle la posibilidad de experimentar el amor, Christa Wolf no solo emprende un viaje a Grecia para explorar los lugares más mencionados por Eurípides en las *Troyanas*, sino que también profundiza en las bases de las diversas fuentes relacionadas con Cassandra, documentándose sobre las condiciones de vida en aquella época. En uno de sus ensayos la novelista escribe:

¹ Por su parte, Genette (1989: 495) explica que *palimpsestuosa* es un término inventado por Philippe Lejeune para definir la lectura racional.

Una vez que me he trasladado de Berlín a Mecklemburgo, [...] cuando por fin he acabado de deshacer mi maleta y de vaciar la bolsa de libros en el cuarto de trabajo [...] todavía me queda la tarea de enumerar algunos de los títulos que yacen, perfectamente legibles, sobre la montaña de libros escondidos más abajo: [...] *Madres y amazonas*, *Diosas*, *Las mujeres en el arte*, *El secreto del oráculo*, [...]. Y sin embargo esta lista, incluso si hubiera de continuarla, no te daría una idea adecuada de la notable mescolanza que han constituido mis lecturas del último año, porque la arqueología, la historia antigua y los autores clásicos están todavía en otra maleta (Wolf, 1986: 120-121).

Mediante este arduo trabajo de Wolf, el lector contemporáneo puede “visitar [el pasado], con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 2004: 770).

Transmotivación como procedimiento intertextual

Siguiendo a Genette (1989), entendemos la transmotivación como la sustitución de un motivo presente en el texto origen por otro, que se plantea en el texto nuevo. En el caso que nos ocupa, este mecanismo opera, en primer lugar, a nivel temático entre la *Iliada* y *Casandra*, cuyos títulos aparentemente reflejan el foco narrativo central. No obstante, en el caso del texto homérico, no son los acontecimientos de la guerra que estalla en Ilión —el nombre griego de Troya— los que representan la tarea narrativa del rapsoda. Lo que la *Iliada* busca narrar se anuncia en sus versos iniciales:

Canta, oh diosa, la cólera de Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres y el divino Aquiles (*Il.*, I, 1).

La apertura del relato plantea dos motivos principales del poema: celebrar y alabar la ira de Aquiles, la cual surgió en el décimo año de la guerra, además de cumplir la voluntad de Júpiter (o Zeus, según la mitología griega). Los siguientes veinticuatro cantos corroboran esto. Al iniciar la obra con una pasión como la ira, el autor puede introducir subordinadamente otros temas que abarcan extensos episodios, desarrollados en dos terrenos espaciales distintos: los cielos y la tierra, lo humano y lo divino.

El texto imitador, *Cassandra*, tiene como objetivo reconstruir los hechos de la guerra troyana desde la perspectiva de los saqueados, presentada a través de la voz de la profetisa. Desde el comienzo de su relato, donde se especifica su tema, conocemos su desenlace: “Con mi relato voy hacia la muerte. Aquí termino, impotente [...]” (Wolf, 1987: 11). Si a lo largo de su monólogo la adivina se pregunta por qué deseó el don de la profecía, el lector se cuestiona: ¿Por qué o para qué la heroína, consciente de su inminente muerte, tiene el deseo de hablar sobre su vida? La respuesta nos la ofrece la misma narradora:

Le rogaré a esta mujer horrible que me perdone la vida. Me arrojaré a sus pies. Clitemnestra, enciérrame, eternamente, en tu mazmorra más oscura. Dame apenas para vivir. Pero, te lo imploro: envíame a un escriba o, mejor aún, a una joven esclava de aguda memoria y voz sonora. Ordena que repita a mi hija lo que escuche de mí. Y que ella lo haga a su vez a su hija, y así sucesivamente. De forma que, junto a la corriente de cantares de gesta, ese riachuelo diminuto, fatigosamente, pueda llegar también a los hombres lejanos, quizá más felices, que un día vivirán (Wolf, 1987: 99).

La razón que lleva a Cassandra a rogar por su vida es la necesidad de dejar un testimonio de los eventos que la llevaron

a su situación actual. Según ella misma menciona, los griegos narrarán esos mismos sucesos a su manera. Lo que la profetisa busca transmitir no es simplemente la historia de la guerra, sino más bien las relaciones humanas inherentes. Su destinataria necesaria es una joven esclava, quien, al igual que Casandra, se encuentra marginada, y se espera que comprenda el mensaje y lo transmita a las generaciones venideras.

Es evidente que los principales motivos en ambas obras están relacionados con los sentimientos humanos: la cólera en el caso de la *Ilíada* y el temor de la sacerdotisa de desaparecer sin dejar rastro en el discurso sobre la guerra de Troya, en el hipertexto de *Casandra*. Wolf elimina el motivo homérico basado en un sentimiento destructivo y lo sustituye por otro, también de carácter sentimental, pero con consecuencias positivas que se despliegan en una red de motivos igualmente importantes: resaltar el papel de las mujeres en los eventos de la guerra, describir sus actividades diarias y mostrar su influencia en la sociedad troyana y griega antigua. Esta modificación de los motivos, o transmotivación, brinda a la autora la oportunidad de presentar la guerra de Troya desde la subjetividad de la heroína, desde la perspectiva de los perdedores. De esta manera, *Casandra* se convierte en una suerte de espejo que modifica o invierte el relato de Homero.

Desvalorización como procedimiento de subversión del discurso mítico

Los personajes de *Casandra* migraron desde textos clásicos y modernos, y son fácilmente reconocibles no solo por sus nombres, sino también por las acciones que llevan a cabo: Paris, abandonado

recién nacido en el monte Ida y rescatado por los pastores; Héctor, quien confronta a Aquiles y muere defendiendo su patria; Agamenón, el esposo despechado, que emprende un viaje a Troya con el pretexto de rescatar a su esposa, Helena. Sin embargo, al migrar de los textos originales, que a su vez fueron reescritos en múltiples ocasiones, los personajes adquieren nuevas características personales, habilidades divinas diferentes, aspectos físicos o estatus sociales modificados. Genette denomina a esta técnica intertextual como transvalorización (o transvaloración), es decir, la alteración del sistema de valores del hipotexto al dar valor a lo que antes carecía de él, o viceversa.

En *Cassandra*, uno de los elementos más significativos es el tratamiento del personaje de Aquiles, posiblemente el más destacado y canónico en el arte romano. En la *Iliada*, Aquiles se presenta como un héroe no solo en el sentido mitológico, que describe a un individuo nacido de la unión entre un dios o diosa y un ser humano, y que conoce su destino adverso y está dispuesto a enfrentarlo, sino también en un sentido más actual: Aquiles representa a alguien que posee las cualidades más admiradas en su tiempo: inteligencia, autoridad moral, belleza y vitalidad. No es de extrañar que Homero lo haya descrito como “el de los pies ligeros”, el epíteto más utilizado para el guerrero griego por excelencia. Además, era considerado un gran amigo, una cualidad que encarnaba un auténtico ideal para los antiguos griegos. Cuando Héctor, creyendo que Patroclo era Aquiles, lo mata, el hijo furioso de Tetis busca vengar la muerte de su amigo de la infancia, con quien compartió numerosas aventuras. Colmado de ira, Aquiles marcha al campo de batalla con un solo objetivo: matar a Héctor. En un terrible combate, ambos personajes se enfrentan, aunque el príncipe troyano es consciente de que sus fuerzas no son suficientes para vencer al héroe griego. Después de darle muerte al valeroso Héctor,

Aquiles realiza acciones que transgreden lo que hoy consideraríamos códigos heroicos: arrastra el cuerpo del hijo de Príamo atado a su carro alrededor de los muros de Troya durante trece días, impidiendo que reciba los ritos funerarios. En mi opinión, este pasaje de la *Iliada* es uno de los puntos desde los cuales Wolf comienza su trabajo de transvalorización respecto a la imagen de Aquiles, quien en *Cassandra* se convierte en “Aquiles la bestia”, un individuo homosexual y resentido, muy distante del modelo heroico contemporáneo. En este sentido, la autora traiciona el texto homérico al adoptar una perspectiva opuesta y desvalorizar lo que en el hipotexto había sido valorado. El hecho de que Aquiles sea uno de los principales personajes en la *Iliada* sugiere que el tipo de cambio de valores que estamos analizando es una desvalorización primaria que se utiliza para disminuir el valor humano del guerrero aqueo.

El punto máximo de desmoralización de Aquiles ocurre cuando ultraja a la amazona Pentesilea, quien llega a Troya tras la ceremonia fúnebre de Héctor para enfrentarse a las tropas griegas y vengar la muerte del príncipe troyano. La gravedad de este crimen radica en que la bella amazona ya estaba muerta en el momento de la violación:

Aquiles no salía de asombro cuando se encontró con Pentesilea en el combate. Comenzó a jugar con ella, y ella quiso hundir su arma en él. Al parecer Aquiles se sacudió, sin duda creyó haber perdido el juicio. ¡Enfrentarse con él con una espada... una mujer! El obligarlo a que lo tomara en serio fue el último triunfo de ella. Lucharon largo rato [...] él la derribó, quiso cogerla prisionera, pero ella le hizo un arañazo con su daga, obligándolo a matarla. [...] lo que vino después lo veo como si hubiera estado presente. Aquiles, el héroe griego, ultraja a la mujer muerta. Aquel hombre, incapaz de amar a los vivos, se arroja, para seguir matándola, sobre su víctima. [...] Hasta los griegos sintieron que Aquiles había ido demasiado lejos (Wolf, 1987: 142-143).

La *Ilíada* concluye con los funerales de Héctor, y los eventos posteriores de la guerra troyana, como la introducción del caballo de madera por parte de los griegos a la ciudad, así como los destinos de los personajes principales, llegan a nosotros a través de otras fuentes literarias, como la *Odisea*, poemas del ciclo épico y obras post-homéricas. En este sentido, Wolf realiza lo que Genette (1989: 468) denomina como una “amplificación novelesca” del texto homérico, haciendo referencia a la *Etiópida*, la primera epopeya que describe la muerte de la amazona, conocida gracias al resumen que Proclo hizo en el primer siglo antes de Cristo. Se podría decir que, dentro del juego de agregar capas textuales para crear un palimpsesto sobre la relación entre Penteseila y Aquiles, esta epopeya constituye el estrato más profundo. Aproximadamente en el siglo III, Quinto de Esmirna construyó su obra sobre este estrato, donde Aquiles, instigado por la diosa del amor Afrodita, se enamora de la amazona muerta al despojarla de la armadura y contemplar su cuerpo. Según este texto, la muerte de Penteseila a manos de Aquiles se representa como una combinación romántica entre el amor y la muerte. En cambio, en *Cassandra*, Aquiles se presenta como una metonimia de la guerra. A través de la desvalorización, tanto física como espiritual, de este personaje, convertido por la técnica intertextual en un anti-héroe, Wolf expresa su deseo a favor de la paz.

El título y el epígrafe como complejas interacciones intertextuales

Los formalistas rusos consideran el epígrafe como una inscripción citada que expresa la colisión principal, el tema o la naturaleza del texto que precede. Como una suerte de máscara, el epígrafe permite al escritor enunciar su propia idea utilizando las palabras del otro.

Tal característica del término lo asemeja a la cita literaria, ya que ambos tienen como función principal ubicar al lector en el contexto de la obra de la cual fueron extraídos.

El concepto de epígrafe se reconsidera a través de la propuesta bajtiniana del dialogismo y la teoría de la intertextualidad que se desarrolla a partir de ella. En un sentido amplio, la intertextualidad se refiere a la propiedad que tienen ciertos textos de mantener relaciones entre sí. De manera más específica, implica la presencia parcial o completa de elementos de dos o más textos en uno dado. Desde esta perspectiva teórica, el epígrafe se percibe como un elemento intertextual que se caracteriza por su naturaleza dialógica, estética y temática. Al analizar su presencia en el texto, es esencial considerar dos aspectos: primero, entenderlo como una cita de un texto anterior; y segundo, reconocerlo como un texto en sí mismo que interpreta el texto al que precede. En otras palabras, el epígrafe cumple simultáneamente dos funciones: es tanto el objeto como el sujeto de la interpretación.

Para Casandra, Wolf selecciona estrofas de la lírica griega arcaica: “Otra vez me sacude el Eros que afloja los miembros, agrídulce, indomable, animal oscuro”, atribuidas a Safo, a quien Alceo llamó “la de sonrisa de miel”. Nacida en el año 612 antes de Cristo, Safo es conocida por ser la musa del dios del amor. Entre los escritores antiguos que ensalzaron a Eros, no solo Safo destacó; Hesíodo, aproximadamente dos siglos antes, mencionó el poder de sus fuerzas sobre el cuerpo humano: “[...] Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad de sus pechos” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 116-132; citado en Mira Miralles, 1999: 18). En la época grecorromana, Apuleyo,

neoplatónico, presenta en *Eros y Psique* la historia de amor entre una bella joven y una monstruosa serpiente, identificada como Cupido o Eros. En esta compleja red de textos previos y posteriores sobre Eros, los versos de Safo adquieren un estatus intertextual importante, ya que, como señala Bajtín (2003), cada texto es una transformación de muchos otros, siendo absorbido y referenciado por diferentes obras literarias.

Para un lector habituado a la ironía textual, el nombre de Safo sitúa los acontecimientos narrados en tiempos antiguos, sugiriendo que el contexto histórico de los eventos descritos probablemente corresponderá a la época arcaica. Este indicio inicial se confirma en el comienzo de la obra: “Aquí fue. Ahí estaba. [...] Esa fortaleza, una vez inexpugnable, ahora es un montón de piedras, lo último que vio. Un enemigo hace tiempo olvidado y los siglos, sol, lluvia y viento la han arrasado” (Wolf, 1987: 11). A partir de esto, podemos establecer la primera función del epígrafe, que consiste en situar al lector en el marco temporal de *Cassandra*.

El carácter lírico del epígrafe sugiere la posibilidad de una novela de amor. Una vez que el lector conoce el título de la obra y lee la cita de Safo, se inicia un proceso para construir el significado de la historia al sostener el libro entre sus manos. Sin embargo, surgen ciertas complicaciones al activar el intertexto y establecer las conexiones entre el nombre de Casandra y uno de sus principales rasgos, el sacerdocio. En la Grecia, Roma y prácticamente todos los pueblos arcaicos, el sacerdocio está asociado con la castidad y la pureza ritual:

[...] las faltas contra la castidad tienen una consecuencia común con el homicidio, a saber, la exclusión de las ceremonias religiosas.

Los griegos [...] a partir de Platón [...] acentuaron la pureza interior. He aquí un muestrario. Sobre la entrada a los templos de Asclepio (Epidauro) se leía la siguiente inscripción [...]: “Quien entre en el bienoliente santuario debe ser puro [...]. Pero la pureza [...] es pensar cosas piadosas [...]”. Y la diosa Iris ordena o exige: “Sé puro no por medio de un lavado (externamente), sino en la mente-espíritu [...]” (Guerra Gómez, 1987: 199).

El análisis detallado revela que la novela de Wolf sobre la princesa troyana no se limita a reescribir la narrativa conocida de la guerra de Troya según la versión de Homero, sino que también es la historia de la transformación de Casandra, expresada en sus propias palabras. En la interpretación de la escritora alemana, antes de convertirse en una devota sacerdotisa en el templo troyano de Apolo, Casandra es retratada como una mujer. A pesar de su profundo amor por Troya y su gente, su deseo de participar en la vida social del palacio de Príamo y su voluntad de servir, no significa que renuncie al amor, la pasión y el deseo. Su relación con Eneas, padre de sus gemelos y el único hombre que ama en su vida, es dolorosa y termina en separación. El epígrafe permite apreciar las diferencias entre el texto de Wolf y los de los grandes trágicos griegos. Mientras que en *Agamenón* de Esquilo, Casandra se presenta como una víctima resignada y concubina fiel, en la obra de Wolf, inspirada por el poema lírico-trágico de Safo, la hija de Príamo emerge como una mujer inteligente, una adivina que basa sus predicciones en el análisis de su entorno. A diferencia de la representación de Eurípides en las *Troyanas*, donde Casandra muere llena de odio por el invasor enemigo, Wolf concluye la historia de su protagonista con un pasaje amoroso y nostálgico dedicado a Eneas: “Eneas. Querido Eneas. [...] Pronto, muy pronto, tendrás que ser un héroe. [...] Yo

me quedo. El dolor hará que nos recordemos. Nos reconoceremos más adelante, cuando volvamos a encontrarnos [...]” (Wolf, 1987: 163). Los últimos pensamientos de Casandra antes de su muerte, con un tono proléptico, otorgan a la obra un matiz esperanzador y sentimental.

Para la comprensión de la obra y la apreciación de los juegos intertextuales, el título y el epígrafe, a menudo pasados por alto por el lector, desempeñan un papel esencial. A menudo, el epígrafe, como un gesto silencioso o un guiño sutil (Eco, 2002), cuya interpretación recae en el lector, justifica y aclara el título de la novela. En el contexto de la obra, el poema de Safo no solo enmarca la novela, sino que también comenta sobre el texto, aportando una nueva perspectiva al retrato que Wolf hace de su heroína. Este nuevo significado se confirma conforme se avanza en la lectura del texto.

Conclusiones

La novela histórica escrita por mujeres representa un quiebre significativo con una tradición predominantemente masculina. A pesar de que la sugerencia de Sófocles, de que la mayor gracia de la mujer estriba en su silencio, ha quedado atrás en la historia, las mujeres continúan buscando su propia voz. A través de gritos, llantos y cánticos, la voz femenina se está consolidando cada vez más, explorando nuevas formas de desarrollar un discurso distinto, uno que desafíe las convenciones establecidas. Esta subversión se manifiesta en todos los niveles y aspectos de la creación literaria: desde los temas y las tradiciones culturales hasta los modelos estilísticos y las estrategias narrativas.

Christa Wolf se compromete con este enfoque al interactuar con discursos míticos anteriores, enfocándose en la interioridad

de la heroína y utilizando la primera persona gramatical para una voz más persuasiva. Al ser fielmente infiel al modelo de la novela dialógica, la escritora revela la verdadera intimidad del personaje al subvertir el tema de su virginidad. Esto permite dar cuenta de una experiencia más plena, un aspecto que previamente era impensable desde la perspectiva femenina.

Además, la lectura palimpsestosa se convierte en un instrumento óptico que permite al lector sumergirse en la novela. Sin esta técnica, el libro se asemejaría a un cristal borroso, dificultando nuestra complicidad con la autora. Desde nuestra condición posmoderna, nos permite establecer un guiño hacia el universo grecorromano, compartiendo así una experiencia más profunda.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (1978). *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- ECO, Umberto. (2002). *Sobre la literatura*. Barcelona: RqueR.
- ECO, Umberto. (2004). Apostillas a *El nombre de la rosa*. En ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Debolsillo.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GUERRA GÓMEZ, Manuel. (1987). *El sacerdocio femenino (en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos)*. Toledo: Instituto Tecnológico San Idelfonso.
- HERRERO CECILIA, Juan. (2006). El mito como intertexto: La reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çedille. Revista de estudios franceses*, (002) 1. 58-76.
- HUALDE PASCUAL, Pilar y SANZ MORALES, Manuel. (2008). *La literatura griega y su tradición*. Madrid: AKAL.
- HOMERO. (2001). *La Odisea*. Massachusetts: Adamant Media Corporation.
- HOMERO. (2004). *La Ilíada*. En SEGALA y ESTALELLA, Luis. *Versión directa y literal del griego*. México: Porrúa.
- JOLLES, André. (2017). *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*. New York: Verso.
- LUKÁCS, Georg. (1966). *La novela histórica*. México: Era.
- PONS, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- ROMÁNPRIETO, Manuel. (2005). Escritoras y pensadoras europeas. <http://www.escriptorasypensadoras.com7colaborador.php/1176198398992007>
- SIGUÁN, Marisa. (1994). 'Hablar con mi propia voz: lo máximo'. Mitología y feminismo en la *Cassandra* de Christa Wolf. En CARABÍ, Angels y SEGARRA MONTANER, Marta. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- VILLANUEVA, Darío. (1992). Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozos de un sistema. En VILLANUEVA,

Darío *Historia y crítica de la literatura española. IX, Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica.

WOLF, Christa. (1986). Una carta: sobre significados inequívocos y significados ambiguos; sobre la definición y la indefinición; sobre antiguas condiciones y nuevos campos visuales, sobre la objetividad. En ECKER, Gisela *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.

WOLF, Christa. (1987). *Cassandra*. Madrid: Alfaguara.

WOLF, Christa. (1995). *The Author's Dimension. Selected Essays*. Chicago: University of Chicago Press.